

Le pèlerinage aux sources. Mohamed Reza Shadjarian au Tadjikistan

Propos recueillis le 21 avril 1990 à Douchanbé (Tadjikistan) par Sorour Kasmaï et Henri Lecomte

Mohamed Reza Shadjarian, Sorour Kasmaï et Henri Lecomte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1600>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1991
Pagination : 247-253
ISBN : 978-2-8257-0431-8
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Mohamed Reza Shadjarian, Sorour Kasmaï et Henri Lecomte, « Le pèlerinage aux sources. Mohamed Reza Shadjarian au Tadjikistan », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1600>

LE PÈLERINAGE AUX SOURCES

Mohamed Reza Shadjarian au Tadjikistan

Du 23 au 29 avril 1990, le Ministère de la culture de la RSS du Tadjikistan organisait un symposium à l'occasion du 1400^e anniversaire de Bārbad, musicien à la cour des Sassanides, considéré comme le père de la musique persane savante et de ses ramifications tadjike et uezbèke. D'après la tradition orale, il serait le créateur du premier système de classification des modes (*khosrawani*).

Unanimement considéré comme le plus grand chanteur vivant de musique classique persane, Mohamed Reza Shadjarian était l'invité d'honneur de cette manifestation. Sorour Kasmaï et Henri Lecomte l'ont suivi dans ce «pèlerinage aux sources» pendant plus de deux semaines. Ce fut pour le chanteur l'occasion de multiplier les rencontres avec les musiciens tadjiks, avant de clore son séjour par deux concerts au Palais Bārbad de Douchanbé, en compagnie de Reza Ghassemi au *setār*, de Mahmud Tabrizzadeh au *kamanché* et de Madjid Khaladj au *tombak*.

Cette rencontre fut d'autant plus émouvante pour Shadjarian que le Tadjikistan, République soviétique de langue persane, faisait autrefois partie du Grand Khorassan, et que Mohamed Reza Shadjarian est lui-même originaire de Mashad, capitale du Khorassan.

Question: Comment avez-vous débuté et quels ont été vos maîtres ?

Mohamed Reza Shadjarian: L'amour de la musique est dans la nature de chacun et apparaît dès l'enfance. Il demande des circonstances favorables pour s'épanouir.

Mon grand-père avait une belle voix qui avait été remarquée dans les milieux nobles de la ville. Quant à mon père, il chante des chants religieux et c'est d'ailleurs sous son égide et avec ses encouragements que j'ai commencé à chanter à l'âge de cinq ans, et je me souviens des belles voix de l'époque...

J'ai débuté par la cantillation du Coran, que mon père enseignait. A dix ans, toute la ville me connaissait comme «le même qui chante bien le Coran». A douze ans, je chantais devant douze mille personnes et c'est à partir de cet âge-là que je me suis intéressé à la tradition du chant iranien, je veux dire du chant classique. Mais ma famille était très dévote et la radio était interdite chez

nous, la musique en général était prohibée et mes recherches n'aboutissaient pas. Cependant, je faisais de grands progrès sur la voie du chant religieux et on commençait à me considérer comme un prodige.

Vers quatorze-quinze ans, à la suite de certaines rencontres avec des gens qui connaissaient la musique, j'ai appris quelques *gushé* (séquences mélodiques). Le premier *gushé* que j'ai appris était *Gham-Angiz* dans le *dastgāh Dashi*. Je me souviens des paroles: «On m'a raconté que Majnūn au cœur meurtri, lorsqu'il apprit la mort de sa bien-aimée Leila, déchira sa robe et, échevelé, se précipita sur la tombe de Leila... ». Après, j'ai appris à chanter une partie du *segāh* chez un ami de mon père.

Après la fin de mes études secondaires, j'ai été nommé professeur dans une école, et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à étudier concrètement le chant iranien ainsi que le *radif* et les *gushé*. Mais même à cette époque, je ne connaissais encore aucun maître de chant, je travaillais tout seul, beaucoup avec la radio et j'écoutais de temps en temps des disques anciens. A cette époque-là, j'avais un collègue à l'école qui a amené un jour un *santur* et me l'a montré. Tous les soirs, après les cours, on en jouait ensemble. Lui l'a abandonné assez tôt, mais moi, j'ai approfondi l'art du *santur* plus tard chez maître Paywar. Mais, à cause de mon père, je continuais à chanter à la radio des chants soufis dans les *gushé* de la musique iranienne sans accompagnement instrumental, quelquefois aussi les louanges du Prophète. Mon milieu était très fermé, mon entourage me défendait de me produire librement, de chanter la musique classique: à l'époque, Mashad était une ville religieuse de province où un jeune chanteur n'avait pas beaucoup de possibilités. Mes quelques amis qui connaissaient mon amour pour la musique m'ont conseillé de partir pour la capitale et d'essayer d'entrer à la Radio. C'était en 1965. Il m'a fallu passer le concours de la Radio. J'ai été examiné par un jury qui m'observait avec étonnement: je n'étais qu'un simple provincial qui osait se présenter à la radio! On m'a posé beaucoup de questions théoriques sur le *radif* (répertoire classique) auxquelles j'ai répondu comme je pouvais car à l'époque, je n'avais pas encore une connaissance approfondie de ce répertoire. Deux jours plus tard, j'ai reçu les observations du jury: «Assez bien, mais trop tôt pour la radio».

Sur les conseils d'un ami technicien, j'ai apporté au directeur Pirnya une cassette, accompagné par Cyrus Haddādi, le flûtiste de l'orchestre «Gōlhā». Il a accepté de l'écouter. Il était en train d'écrire, mais dès que le chant a commencé, il s'est arrêté, a levé la tête et s'est mis à écouter plus attentivement. Après le *ghazal*, il a levé les yeux vers moi et m'a demandé: «C'est vraiment vous qui avez chanté ça?»; il a fait avancer la cassette en cherchant le *mokhālef* et l'*aoudj*, puis il a annoncé: «Je le prends. Oui, je le prends, on va faire une émission».

Un an plus tard, j'ai quitté le Khorassan pour Téhéran. Pirnya n'était plus à la radio et j'ai eu à surmonter pas mal d'obstacles jusqu'à ce que je fasse connaissance avec maître Ebādi, avec lequel j'ai toujours gardé une relation de père à fils ou de maître à disciple.



Mohamed Reza Shadjarian à Douchanbé. Photo: Henri Lecomte, 1990.

Jusque là, je n'avais jamais eu de maître pour m'enseigner le *radif*. Je travaillais tout seul et, de temps en temps, je demandais le nom des *gushé* aux autres.

Q.: Donc, jusque là, vous ne connaissiez pas vraiment le *radif* ?

M.R.S.: Non, pas comme je le connais aujourd'hui, mais j'avais fait des progrès et je le connaissais sûrement mieux que pas mal de chanteurs de l'époque...

Q.: Peut-on dire que l'école du chant religieux par laquelle vous êtes passé durant toute votre adolescence vous a aidé à aborder plus tard la musique classique ?

M.R.S.: Sûrement. Je pense que ma voix a été formée dès mon enfance, je veux dire la base de ma voix, et puis j'avais l'habitude de chanter... de chanter devant des foules.

Q.: Quel est le rapport entre le chant religieux a cappella et le chant classique avec le système des *dastgāh* ?

M.R.S.: C'est très lié... Vous savez, ce genre de chant religieux est interprété sur une base de modulations (*morakkab-khani*). Par exemple, pour la cantillation du Coran, on commence toujours dans le *dastgāh Shūr* (*salmak-eragh*), l'*aoudj* du *Shūr*, une octave plus haut, puis, après *ashirān*, qui est une forme arabe, on commence la modulation dans *Bayat-Esfahān* ou *Māhur* et on termine dans *Shūr*. C'est la base de la modulation.

Q.: Quel est le rôle de la modulation dans la musique iranienne d'aujourd'hui ?

M.R.S.: La modulation nous permet de passer d'un *dastgāh* à un autre et de mieux exprimer l'émotion d'un poème. Pour chanter un *ghazal*, il faut d'abord découvrir sa musique, la musique du poème choisi. Donc, je pars de la musique des paroles pour décider des modulations et ceci permet de mieux exprimer le sens des paroles. Vous savez, le but du chanteur est de rendre aux paroles leur signification et ceci, il n'y pas beaucoup de chanteurs qui le font.

Q.: Nous avons eu l'occasion de vous voir ces derniers jours, au cours de réunions amicales, ouvrir souvent un recueil de Hāfez. Vous tombez sur un poème au hasard et après une minute de concentration, vous commencez à chanter ce poème dans un *dastgāh* que vous choisissez. Comment s'opère votre choix ?

M.R.S.: En ce qui concerne la poésie, il y a deux choses à mettre en valeur: le rythme de la poésie et le sens, le contenu des paroles. Beaucoup de chanteurs choisissaient autrefois – et choisissent encore aujourd'hui – leur *dastgāh* en fonction du rythme du poème. Par exemple, quand le chanteur veut chanter en

Segāh, il a toujours le ou les mêmes rythmes, ce qui limite la liberté. Mais on a créé certains *gushé* par rapport à certains poèmes comme les *masnavi*, comme les *rubāi*, les *dubeyti* ou comme le *Shāhnāme* sur d'autres *gushé*. Donc, je pense que le chanteur doit avant tout se sentir libre.

Ce qui importe, c'est le sens du poème. Quand je prends le livre de Hāfez et que je l'ouvre, le sens du poème me suggère dans quel *dastgāh* il faut le chanter pour mieux émouvoir l'auditeur, si je veux me plaindre de l'éloignement, si je veux pleurer la séparation d'avec ma bien-aimée, je ne chante pas en *Chahārgāh*, mais je choisirais plutôt le climat d'*Abu-ata* ou d'*Afshāri* ou bien je choisirai un endroit de *Mahūr* où je pourrai m'exprimer. Mais je dois dire que même si un jour l'envie me prend de chanter le même poème dans *Chahārgāh*, je le ferai de façon à pouvoir exprimer le sens profond des paroles. Je veux dire que le chanteur doit avoir la force, la possibilité de chanter un poème, même si c'est dans un *dastgāh* qui ne convient pas vraiment au sens des paroles, mais d'interpréter ce *dastgāh* de manière qu'il dise ce qu'il veut qu'il dise.

Q. : Au cours de votre tournée européenne, vous vous êtes fait accompagner par deux musiciens (*tār* et *ney*) en Allemagne et en Suisse, et par sept musiciens pour les concerts en France et en Angleterre. Quelle est celle de ces deux formules qui vous satisfait le plus ?

M.R.S. : Ce sont deux formes agréables. Quand je monte sur scène avec deux musiciens et un tambour (*tombak*), c'est à mon avis une des meilleures formations iraniennes, pratiquée depuis longtemps. Je ne sais pas comment on organisait les concerts autrefois, mais le dialogue entre deux instruments est toujours très apprécié par les Iraniens, surtout lorsque c'est un dialogue basé sur l'improvisation : deux maîtres, ou deux bons musiciens, accordent leurs instruments, à supposer que l'un joue du *santur* et l'autre du *kamantché* ou du *ney*, ou que l'un joue du *ghidjak* et l'autre du *setār* ; si, au lieu de deux, ils sont trois, ce n'est plus la même chose. C'est comme dans la lutte traditionnelle, il y a une logique qui exclut un troisième partenaire. Quand deux musiciens se parlent à travers leur jeu, c'est très beau. Le chanteur, lui aussi, entre en dialogue, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre. Le *tombak* assure le rythme. C'est mon style préféré car, il faut aussi le dire, les sentiments des deux musiciens peuvent mieux coïncider que ceux de dix musiciens. Je ne suis d'ailleurs pas le seul à préférer cette formule. Avant moi, il y avait maître Taj Esfāhān qui chantait avec Kassāi au *ney* et Chahnaz au *tār*. Il y avait aussi une forme très courante : un chanteur plus un instrumentiste et un *tombak*. Là, ce n'est plus un groupe : l'instrument répond au chanteur. D'ailleurs, il y a plusieurs disques de Taher-Zadeh avec Hossein Khan Ismail-Zadeh, Tāher-Zadeh avec Akbar Khan Rashti. Et sur l'autre face, on a par exemple, Mirza Gholi Khan Nowrouzi, lui-même joueur de *tombak*, mais qui chantait des *tasnif* avec les mêmes musiciens. Les chanteurs d'*āvāz* (ici, chant sur un rythme libre) ne s'abaissaient pas à chanter des *tasnif* parce qu'ils se considéraient comme des créateurs et se basaient sur l'improvisation. En revanche, le chanteur de *tasnif* était incapable de chanter des *āvāz*.

Ce genre, c'est-à-dire un chanteur plus un musicien, fut très usité au cours des cent dernières années, je veux dire en ce qui concerne l'héritage des maîtres et les disques qu'ils nous ont laissés. Avec la radio, le style d'orchestre à plusieurs musiciens est devenu de plus en plus courant. Il reste cependant beaucoup de photos anciennes qui témoignent de l'existence d'orchestres même auparavant. Quand, dans un même orchestre, dix personnes jouent la même note, ce n'est pas très intéressant, mais quand ils jouent parallèlement des notes différentes, c'est là que ça devient original. C'est ce que l'on voit souvent ces derniers temps. Il y a de nombreux orchestres qui réussissent maintenant à jouer plusieurs parties parallèles, je peux citer notamment P. Meshkatian et H. Alizadeh qui ont eu des réussites avec ce genre de formation. Lofti, lui, réussit bien avec l'orchestre à l'unisson.

Pour les concerts en France, où j'étais accompagné par sept musiciens, c'est parce que j'avais invité P. Meshkatian à venir avec moi et c'est son style de travail : il a son groupe et il insiste sur la présence de tous les instruments, car il compose à plusieurs voix.

Dans les *tasnif*, je suis accompagné par tout le groupe, mais quand je chante l'*āvāz*, je suis toujours accompagné par un seul musicien à la fois. Pour moi, chanter en improvisant est beaucoup plus facile avec un seul instrument parce qu'il arrive toujours que les instruments se désaccordent sur scène. Par ailleurs, on arrive mieux à se mettre sur la même longueur d'onde avec un instrumentiste qu'avec deux ou plus. On arrive mieux à accorder ses sentiments. Je pense même que si un jour, je venais tout seul sur scène, je me concentrerais encore mieux et que le résultat pourrait être surprenant, à condition qu'il n'y ait pas d'incident dans la salle, qu'il y ait le silence parfait. La présence de plusieurs musiciens, avec des sensibilités différentes et des techniques divergentes me déconcentre toujours. Le seul fait que le son des instruments soit différent me trouble assez pour me faire perdre ma concentration et le *hāl* dans lequel je me trouve. Si le musicien essaie d'être le plus proche de moi, de mes sentiments, il m'est plus facile de chanter que s'il y a deux, trois ou quatre musiciens.

Q. : Ces derniers jours, au Tadjikistan, vous avez chanté avec des musiciens tadjiks, aussi bien de Koulab que du Pamir ou d'autres régions. Pensez-vous que c'étaient des retrouvailles ou bien ces rencontres vous ont-elles surpris ?

M.R.S. : Non, il n'y a pas eu de surprises, ça n'a été qu'une collaboration occasionnelle, spontanée... Quand un musicien est en train d'accorder son instrument, il suffit qu'il joue quelques notes et je saisis tout de suite de quel *dastgāh* il est le plus proche et je me situe dans ce *dastgāh*. Si je fais soudain une modulation, le musicien se perd, il ne peut plus me suivre. Ça dépend beaucoup de nos expériences respectives. Je compare tout de suite cette musique à la musique iranienne et je me situe dans tel ou tel *dastgāh*.

Q. : Vous n'avez pas eu beaucoup de temps pour le découvrir, mais quel est votre premier sentiment sur le *shashmaqom* du Tadjikistan ?

M.R.S.: Malheureusement, je n'ai pas encore rencontré le musicien qui pourrait répondre à mes questions. Je me suis rendu compte qu'ils n'ont pas les trois quarts de ton qui existent dans la musique iranienne, ou alors que ceux-ci n'existent pas dans les modes que j'ai entendus jusqu'à maintenant. Il m'est arrivé de chanter des trois quarts de ton dans un mode iranien et que le musicien tadjik ne puisse pas me répondre parce qu'il n'avait pas cet intervalle. Par ailleurs, je peux dire que le reste est commun aux deux traditions musicales. En fait, j'ai parfois rencontré ces trois quarts de ton, par exemple dans le *muqam Abu-ata* dérivé de *Shūr*. Je les ai entendus quand Dowlatmand jouait. Vous savez, c'est tout un sujet de recherche.

Q.: Vous êtes venu au Tadjikistan non seulement pour présenter la musique iranienne, mais aussi pour faire connaissance avec la musique tadjike populaire (*falak*) et classique (*shashmaqom*), dans le cadre de vos recherches sur les musiques populaires des cultures iraniennes. Quel sentiment éprouvez-vous en vous retrouvant, si loin de l'Iran, parmi un peuple qui parle la même langue que vous, et surtout en chantant la grande poésie persane ici, pas très loin de Boukhara et de Samarcande ?

M.R.S.: Je rêvais depuis toujours de venir par ici. Je suis moi-même du Khorassan et, autrefois, le territoire du Tadjikistan faisait partie du Grand Khorassan, le berceau de la civilisation des peuples iraniens. Vous savez, même aujourd'hui, le dialecte populaire des Tadjiks ressemble énormément au dialecte des paysans du Khorassan. Malheureusement, je n'ai pas encore eu l'occasion de faire connaissance avec tous les grands musiciens tadjiks, mais je suis persuadé que le *falak* est la musique tadjike la plus authentique et je pense que Goltchereh Sadikova est la meilleure interprète de cette musique. Adineh Hashemov est aussi un maître incontesté du *falak*, mais aussi du *shashmaqom*, bien qu'il ait son propre style. Il a une voix extraordinaire et beaucoup de goût dans le choix de ses poèmes, ce qui est très important chez un chanteur. Il y a aussi Bornā Ishagova qui excelle dans le *shashmaqom* classique. Mais malheureusement, je n'ai pas encore rencontré le musicien qui puisse me jouer un par un tous les *muqam* du *shashmaqom*, en me citant leurs noms... Ce jour-là, je pourrai répondre à votre question.

*Propos recueillis le 21 avril 1990
à Douchanbé (Tadjikistan) par
Sorour Kasmaï et Henri Lecomte*